Warszawa, d. 15 lipca 1919 r. № 13-14 (152)



Dr Adolf Chybiński.

Problemy Moniuszkowskie.

Muzyk istotnie oświecony, t. j. zdający sobie rzeczowo sprawę ze stylów, kierunków, technik wartości estetycznych w muzyce i umiejący je rozpatrywać bez żadnych uprzedzeń, nie znajdzie w twórczości St. Moniuszki żadnych problemów, któreby utrudniały wydanie bezstronnego i trafnego sądu o jej wartości i znaczeniu tak w ramach muzyki polskiej, jak i powszechnej. Muzyka Moniuszki jest tak bardzo prosta, zrozumiała i nietajemnicza, iż niema w niej żadnych kwestji, któreby ze stanowiska wiedzy o sztuce mogły być rozstrzygnięte „tak“ lub „inaczej“. Istnieją wielcy twórcy muzyczni o znaczeniu prawodawczem w muzyce świata, sięgający w głębiny duszy i sztuki, a jednak nikt nie ma żadnych wątpliwości co do ich stylu i techniki, znaczenia i wielkości, tendencji i indywidualności. Nie są problemami ani ze stanowiska historycznego, ani ze stanowiska wartościowania artystycznego, ani wreszcie ze względów estetycznej klasyfikacji. Jako całość nie dają żadnej zagadki do rozwiązania.

„Problemy“ powstają dopiero z tą chwilą, gdy w ocenie obiera jednostka lub nawet ogół stanowisko nierzeczowe, t. j. leżące poza sztuką, a więc sporne z jednym z tych punktów wyjścia w ocenie (wartości lub znaczenia), które są związane z istotą dzieła sztuki wogóle. To nierzeczowe stanowisko może mieć, i zwykle — a nawet zawsze — ma najszlachetniejsze pobudki; mimo to jest nierzeczowe, gdyż źródłem jego jest sentyment lub temperament nie oczyszczony w ogniu refleksji, nie wykluczającej zresztą ani na chwilę wielkiego entuzjazmu i wielkiej czci wobec danego twórcy i jego dzieł. Jest to szlachetna hipokryzja, której się nie odkrywa, aby nie urazić, nie zranić uroczej fantasmagorji.

Oto źródła istnienia „problemów Moniuszkowskich“, problemów bardzo subtelnych, gdyż wnikających w zagadnienia zasadnicze. Ale istnieją sposoby, które usunąć mogą hipokryzję, a równocześnie uczynić tę fantasmagorję jeszcze bardziej uroczą, jeszcze więcej barwną.

Musimy tylko zdać sobie sprawę ze znaczenia wyrażenia „kompozytor narodowy“, a później kolejno rozstrząsać kwestje pokrewne, jak „twórca narodowej opery“, „twórca narodowej pieśni“ itp.

I.

Narodowy twórca w muzyce.

W najszerszem znaczeniu „narodowym kompozytorem“ jest każdy kompozytor jako duchowa własność swego narodu, w pierwszym jednak rzędzie ten, który dzięki swym dziełom zapewnia sztuce swego narodu, a więc i swemu narodowi, sławę i szacunek u obcych. Wielkość muzyczna pewnego narodu jest wielkością narodową — i to bez



względu na to, czy posługuje się ludowemi melodjami ojczystemi, czy nie. Posługiwać się niemi może, lecz nie musi, a to na wielkość jego talentu, jego geniuszu, nie ma żadnego wpływu. Im większym jest jego geniusz, tem większe dobro, większym kapitał duchowy narodu. Melodje ludowe są tylko zabarwieniem jego geniuszu; ale zabarwienie to jest akcesoryczne i może przybrać zupełnie inny charakter, „nie narodowy" ze stanowiska wpływu folkloru na melodykę kompozytora. Twórca hymnu „Bogarodzica", choć nieznany z nazwiska, jest kompozytorem narodowym, mimo że melodyka tego hymnu narodowego nie posiada ani w jednym takcie charakteru polskiego w tem znaczeniu, jak np. ludowe melodje polskie. Szereg patrjotycznych pieśni różnych krajów jest pochodzenia obcego, a mimo to są nazywane w danych krajach i przez dane narody pieśniami narodowemi, prawdopodobnie ze względu na swój tekst. Händel był pochodzenia niemieckiego i uważał się do końca życia za Niemca; lecz Anglicy nie bez słuszności uważają go za swego kompozytora, ponieważ Händel żył w Anglji bardzo długo i przejął się zupełnie manierą angielskiej szkoły.

Współczesny francuski kompozytor Cl. A. Debussy, chętnie posługiwał się niefrancuskimi, egzotycznymi tematami; a jednak jest to „głowa współczesnej francuskiej szkoły" — jak mawiają Francuzi.

W dziełach Berlioza nie znajdziemy t. zw. narodowego pierwiastka francuskiego, jest to jednakże „kwiat francuskiego romantyzmu". Bachowi nie udowodnimy (prócz bardzo rzadkich, znikomo nielicznych wypadków) niemieckości w melodyce, jest jednak jako kompozytor narodową sławą Niemców.

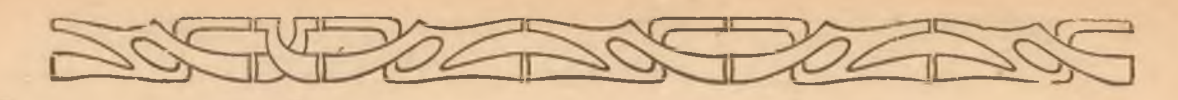
Bizet obrał dla swej niezrównanej opery „Carmen" milieu hiszpańskie, ale Hiszpanie twierdzą, że brak jej wszelkich rodzimych pierwiastków hiszpańskich. — W kwartetach Haydna znajdziemy niekiedy słowiańskie motywy, lecz który ze słowiańskich narodów uzna twórcę hymnu austrjackiego za swego narodowego kompozytora? Szereg kompozycji Chopina nie jest „polskim" w tym stopniu, jak jego „polonezy" i „mazurki", lecz czyż tylko te ostatnie stanowią o narodowej przynależności Chopina do muzyki polskiej?

Wobec tych kilku faktów, dorywczo wybranych z pośród wielu, musimy pojęcie kompozytora narodowego znacznie rozszerzyć. Z jednej strony widzimy, że posługiwanie się melodyką rodzimej pieśni ludowej nie jest rzeczą decydującą w uznaniu jakiegoś twórcy za narodowego; wszak istnieją w wielu narodach „kompozytorowie narodowi", którzy nie posiłkują się folklorem, co więcej — są w swej melodyce tak bardzo odrębni, samodzielni, indywidualni, czyli—jak się zwykło mówić powszechnie—oryginalni, iż to stanowi zabarwienie ich talentu lub geniuszu, — a jednak są narodowi. Daremnie szukać u Couperina lub Rameau (17—18 w.) melodyki francuskiej; ale obydwaj wielcy mistrze są reprezentantami szkoły francuskiej. Z drugiej strony istnieją dzieła wielu wybitnych, nawet genialnych mistrzów, w których to dziełach źródłem twórczej podniety były pierwiastki obce, nawet obce melodje; ale te dzieła należą do skarbnicy duchowej ich ojczyzny. Tematy obce znajdziemy u wielu kompozytorów rosyjskich (np. u Rimskiego—Korsakowa), francuskich (Debussy, Ravel), czeskich (Dvorzak, Novak), niemieckich (Haydn, Beethoven, Händel) i t. d. Niektórzy kompozytorowie rosyjscy stworzyli szereg artystycznych w swej melodyce i opracowaniu tańców polskich, tak bardzo polskich w swym charakterze, iż wyjść nie można ze zdumienia. Mimo to i te właśnie dzieła należą do narodowej sztuki rosyjskiej, podobnie jak ich twórcy są reprezentantami szkoły rosyjskiej niepolskiej.

Byłoby dziwaczną anomalją, gdyby np. polski kompozytor w swej melodyce zdradzał szczególną lub wyłączną zależność od melodji ludowych — skandynawskich lub bretońskich; czyniłby to świadomie, a więc nieszczerze, czyli, że dzieła jego nie posiadałyby żadnego uroku osobistego, żadnej wartości absolutnej. Takich anomalji nie znajdziemy nigdzie. Ale niekażdy rdzennie narodowy kompozytor musi bezwzględnie szukać natchnienia li tylko w ludowej pieśni swego narodu, za wyjątkiem jednym: mianowicie, gdy tworzy w formach właściwych muzyce ludowej swego narodu. Wówczas zaznacza to już w tytule swych kompozycji: polonez, krakowiak, mazur i t. d, albo „w tonie ludowym", „na nutę ludową" i t. p.

Przyczyna tego stanu rzeczy jest głębsza. Musimy ją wyjaśnić, zanim damy określenie „narodowego kompozytora".

(D. c. n.)



Dr JÓZEF REISS.

PAGANINI W WARSZAWIE W R. 1829.

Materjały źródłowe.

(Ciąg dalszy).

Artykuł „Dziennika Powszechnego“ był istotnie dla Paganiniego druzgocący i mógł zachwiać jego dotychczasowe stanowisko w Warszawie. Toteż Paganini jakby z obawy o swe dalsze powodzenie ogłosił, że 15 czerwca w poniedziałek, a więc bezpośrednio po recenzji „Dziennika Powszechnego“, daje koncert, z którego „dochód przeznacza na *instytuta dobroczynne* i pomnożenie funduszu, założonego na wsparcie wdów i sierot po artystach muzycznych teatru narodowego“. Szło mu więc o życzliwe usposobienie publiczności i dla tego celu poświęcił nawet owo wrodzone skąpstwo, o którem już istne legendy krążyły. Niezmiernie chciwy na pieniądz, nie grał Paganini niemal nigdy na cele dobroczynne; musiało mu więc bardzo zależeć na tem, by nie zrazić do siebie Warszawy, jeśli poniósł taką ofiarę. Jednakowoż wpływ nieprzyjaznego mu artykułu okazał się niezawodny: frekwencja na tym „dobroczynnym“ koncercie, już *ósmym* z rzędu obniżyła się prawie do połowy. Oto co pisał „Kurjer Warszawski“ następnego dnia [1]):

„Na wczorajszy ósmy koncert Paganiniego, a zawsze z podwojoną i potrojoną ceną, jeszcze przybyło 560 słuchaczów. Niezmiernie żałujemy, iż przyjaciołom cierpiącej ludzkości nie możemy donieść, że ubodzy, na których wsparcie przeznaczono dochód z tego koncertu, zostali hojniej obdarzeni; lecz lubownicy muzyki byli zadowoleni zupełnie, bo wirtuoz i przed mniejszą liczbą słuchaczów, występując tego wieczora cztery razy, okazał całą wielkość swego talentu, a nawet niektórzy ze znawców twierdzą, że w *Allegrze Maestoso* z koncertu *Krejcera* zachwycił, zadziwił jeszcze bardziej niż zwykle; odbierał też najrzęsistsze oklaski, ponawiane z zapałem i jednogłośnym okrzykiem został przywołany.“ Równocześnie pochwyciła Redakcja „Dziennika Powszechnego“ rzuconą sobie rękawicę i zapowiedziała walkę w Nr. 143 swego pisma:

„Umieszczony w piśmie naszem artykuł o *Paganinim i Lipińskim* narobił wielkiej wrzawy między miłośnikami muzyki i artystami. Śmiało i zręcznie rozwinięte zdania, kiedy jest przeciwne opinji, przyjętej wygodnie i bez rozbioru, musi zawsze podobny sprawić skutek. Tak było i z pamiętną przedmową Mickiewicza.

Szczególnie zwróciła się ciekawość publiczna na docieczenie, ktoby to mógł podobny napisać artykuł? Domyślano się rozmaitych osób, to z cyfry podpisu, to ze stylu, to z przytoczonych okoliczności; nareszcie przypisywano go nawet członkom Redakcji niniejszego dziennika. Ciekawość ta była bardzo naturalna przy tak mocnem na muzykalne umysły wrażeniu, iż może przyjdzie do piśmiennej wojny. Już się nawet pokazał w „Gazecie Warszawskiej“ artykuł przeciwnego zdania. Umieścimy go i z jego przydatkiem.“

Nie zawiodła się Redakcja „Dziennika Powszechnego“. W piątek dn. 19-go czerwca zaroiło się od artykułów we wszystkich dziennikach:

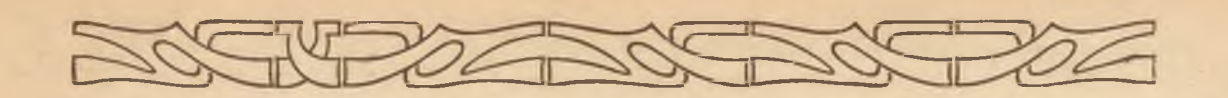
„Powszechny Dziennik Krajowy“ [2]) przedrukował artykuł „Gazety Warszawskiej“ z podpisem K, poprzedził go kilku uwagami i rozprawił się z niektórymi jego ustępami. Umieszczamy poniżej przyrzeczony artykuł „Gazety Warszawskiej“ wymierzony przeciwko zdaniu pana L. S. o grze Paganiniego i Lipińskiego, a gdzieniegdzie i przeciw redakcji tego Dziennika.

Jest on pisany gwałtownie, ale bez znania się na przedmiocie, jak sam autor pośrednio wyznaje. W niczem on takiego sądu znawcy jak pan L. S. zachwiać nie może, gdyż pisma podobne nigdy nie przemawiają do przekonania ludzi rozważnych, mogą chwilowo tylko schlebiać słabościom lub ująć stylem deklamacyjnym umysły, pierwszym wrażeniom poddać się nawykłe, lecz wkońcu idą w niepamięć, nie zostawiwszy dla ukształcenia wyobrażeń o sztuce, żadnej korzyści. Nie należa-

---

1) Nr. 159. dn. 16 czerwca.

2) Nr. 145. dn. 19 czerwca.



łoby go więc może przedrukowywać; lecz gdy obowiązkiem jest naszym dostarczać czytelnikom wszelkich środków do sądzenia o walce, na którą się zaniosło, a ten artykuł pochodzi może od lekkich jeźdźców, rozjaśniających pochód korpusu, który spieszy na odsiecz,—dajemy go i to w zupełności, pozwalając sobie tylko zwrócić ukośnym drukiem uwagę publiczną na niektóre jego wyrazy lub zdania.

Wprzód jednak musimy poprzeć powody, które nas do umieszczenia *Rysów* pana L. S. skłoniły.

Powiedzieliśmy, że one nie są ogołocone z zasad; uznała to większa część naszej publiczności, uznał ten, który ich był przedmiotem. Gdy jeden ze światłych rodaków wiernie tłumaczył p. Paganiniemu czynione nad nim przez p. L. S. uwagi, oświadczył ten sławny artysta: *Było na mnie wiele krytyk, lecz w żadnej nie widziałem takiego znawcy, jak w teraźniejszej.* Wyznanie zaszczytne dla pisarza, a zaszczytniejsze jeszcze dla artysty.

Powiedzieliśmy dalej, że „w pismach zagranicznych daleko ostrzejsze tego artysty znajdują się krytyki“. Czytaliśmy z nich następujące: w „Gazecie Wrocławskiej“,—ta wzięta była do wielu pism, nawet i do polskich; w „Powszechnej gazecie muzykalnej“ dwukrotne; z tych jedna przysłana aż z Medjolanu; w dzienniku muzykalnym „Cecylia“ i ta z nich na największą zasługuje uwagę, gdyż umieszczona z podpisem pana *Sievers,* któremu Francja i Niemcy imię bezstronnego znawcy przyznały—a jednakże jest w niej porównanie mniej dla Paganiniego zaszczytne, niż je u nas p. L. S. z Lipińskim uczynił.

Przy takich powodach, gdy te *rysy* nie zawierały żadnej osobistości, cóżby nas mogło było wstrzymać od ich umieszczenia? Czyli nie to, że jakiemuś znawcy nie podobał się rodzaj gry Paganiniego i klasyczność nad romantyczność przekładał? A jakichże to krytyk nie doznaje wszechwładny teraz *Rossini* od tych, co prawideł estetycznych pilnują? Albo może miał nas wstrzymywać wzgląd na to, że Paganiniego porównywano ze sławnym naszym rodakiem? Pewno nie! Jeżeli go kto chciał porównywać, czyliż mógł—i odwołujemy się z tem do Paganiniego — czyliż mógł godniej jak z tym artystą, którego grę mistrzowską dotąd *nigdzie,* ni w kraju, ni za granicą publiczne nie spotkały przygany; który długo pierwej był prawie obcym nie naszym i długo pierwej obcych wieszczów pienia, obcych rąk wieńce odbierał, nim nareszcie do nas zawitał, aby imieniem światłych czcicieli wielkiego talentu, usłyszał z ust *Niemcewicza* dzięki za przymnożenie sławy ojczystej? Czy zapomniano o tem w chwilowym zawrocie?

Myśmy pamiętali. I umieściliśmy owe *rysy,* umieściliśmy, jak przystało, nie pokątnie, lecz wobec wielkiego artysty, aby mógł grą swoją na zimno odpowiedzieć rozbiory, które zresztą ani naszej dumy narodowej nie okryły *śmiesznością,* ani jeniuszu jego nie *upokarzały;* drasnęły tylko kilka umysłów, nawykłych do lekkiej strawy; ale i to dobrze, bo oto jakiś plenipotent lubowników muzyki wzywa je, aby się przecież z otrętwienia ocknęły.“

Po tych wstępnych uwagach zamieściła redakcja artykuł pana K. z „Gazety Warszawskiej“ i w przypiskach dała mu ciętą odpowiedź na niektóre zarzuty i wywody. Na zarzut, jakoby artykuł pana S. był „*jadowitym paszkwilem*“ odpowiada:

„U nas? gdzie cenzura, gdzie trybunały? Nie! na wszystkie w świecie recenzje i rozbiory mielibyśmy odwagę, ale nie na umieszczenie paszkwilu.“

Słowa autora (K.), że *Paganini stoi sam bez współzawodnika; on nie miał przodków*“ wyszydza redakcja „Dziennika Powszechnego“ ironiczną uwagą:

„Wszakże przynajmniej *przodków* musiał mieć koniecznie!“

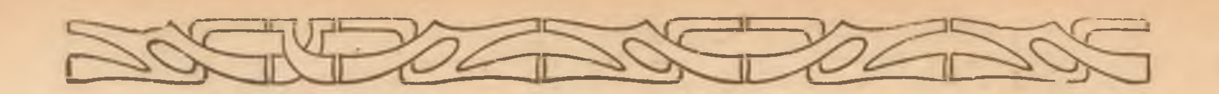
Podejrzenie, jakoby Lipiński wpłynął na napisanie artykułu przeciw Paganiniemu odpiera Redakcja słowami:

„Wiemy, *gdzie* powstał naród podobnego podejrzenia i spodziewamy się, że nastąpi także publiczne oświadczenie co do udziału w tym artykule.“

Jakoż tego samego dnia pojawił się w „Gazecie Warszawskiej“ [1]) list *Lipińskiego,* nadesłany do redakcji z następującem oświadczeniem:

---

[1]) Nr. 161. dn. 19 czerwca.



„Artykuł umieszczony w „Gazecie Warsz.“, pisany w imieniu wielu lubowników muzyki, jest mi powodem, że pierwszy raz w życiu muszę publicznie sam o sobie pisać. Powiedziano w nim: „Lipiński jest wychowańcem mistrzów. To nam przyzna Lipiński, bo piękna dusza zwykle świetny odznacza talent. Nie zapomni zapewne, że się pod *Pag.* kształcił.“

Autor napisał te wyrazy cokolwiek nieostrożnie; jeżeli też to nie jest prawdą, do czego chce, abym się przyznał; dowodziłożby to piękność duszy, fałsze przyznawać?

W porównaniu z artystą, który sam sobie wszystko winien, nazwano mnie *wychowańcem mistrzów.* Lecz mnie tylko ojciec uczył początków muzyki i nie byłem wychowańcem żadnych mistrzów, ani uczniem żadnego Konserwatorjum.

W roku 19 życia mego byłem dyrektorem orkiestry przy operze niemieckiej we Lwowie, a w trzy lata później zostałem jej kapelmistrzem. Po pięcioletniej pracy na tej posadzie, puściłem się o własnych siłach w 1817 r. za granicę, grałem publicznie w wielu znakomitych miastach, a przybywszy do Włoch w Tryjeście i w Wenecyi; w kilka zaś dni po przyjeździe moim do *Piacenzy,* dokąd się udałem dla usłyszenia Pana Paganiniego, grałem z nim podwójny koncert, na który zapraszając publiczność ten znakomity artysta był tyle grzecznym, że mnie raczył nazwać

Valente Professore di Violino, Polacco.

W parę tygodni potem grałem z nim drugi podwójny koncert.

I gdybym się był pod nim kształcił, nietylkobym to wyznał otwarcie, ale i poczytywał sobie za chlubę.

Jestem zawsze z uszanowaniem dla opinii publicznej, w jakimkolwiek ona się względzie o mnie objawia; wyznać jednak muszę, iż dotychczas *nigdzie,* tak w kraju jak zagranicą nie użyto publicznie mylnych faktów na moje poniżenie, a tem mniej nikt nie rzucał cienia, bym mógł *przyłożyć rękę* do poniżenia innych artystów; dopiero w stolicy ojczyzny mojej, którą poraz drugi mam szczęście zwiedzić, usłyszałem z boleścią o podobnem podejrzeniu.

Zresztą raczy autor wierzyć, iż chociaż sam się zadziwiam nad wielkim talentem Pana Paganiniego, nigdy nie miałem i nie mogę mieć pretensyi być z nim porównywanym, gdyż zupełnie *inny rodzaj* gry sobie obrałem i stale przedsięwziąłem kształcić się w nim *mozolnie,* abym kiedyś mógł wyrzec wśród ziomków:

anch' io sono pittore“.

KAROL LIPIŃSKI
pierwszy skrzypek Dworu
Królewsko-Polskiego.

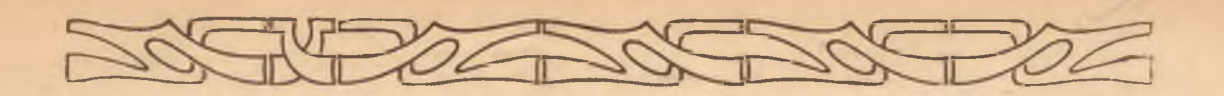
W Warszawie, d. 16 czerwca 1829.

(D. c. n.).

Dr ADOLF CHYBIŃSKI.

Ujemne wpływy na melodje ludowe Podhala.

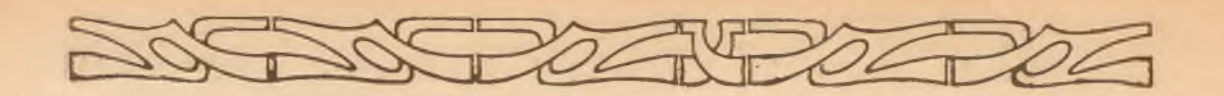
Trafne spostrzeżenia i usilne wezwanie do „ocalenia przeszłości Podhala“, jak to wyczytaliśmy w artykule prof. Józefa Kantora w „Echu Tatrzańskiem“ nr. 2, str. 6, są bardzo doniosłym objawem uświadomienia sobie groźnego stanu ludowej muzyki Podhala. Już przed wojną wzywał do badań etnograficznych okolic tatrzańskich ś. p. Bronisław Piłsudski, brat brygadjera b. legjonów. Jako niezwykle subtelny i doświadczony etnograf zrozumiał, że jeśli gdzie, to w tej połaci ziemi polskiej znajdą się jeszcze dość wyraźnie zachowane echa przeszłości, genialnie odczutej przez Kazimierza Tetmajera. Jako muzyka interesuje mnie oczywiście sprawa melodji ludowych Podhala, ich przeszłość i stan obecny. Nie mam zamiaru nużyć czytelnika ich charakterystyką, gdyż byłoby to nawet przy obecnym stanie badań wzgl. zbiorów z temi melodjami cokolwiek przedwcześnie. Wszak dotąd istnieje tylko zbiór Jana Kleczyńskiego, wydany w jednym z roczników „Pamiętnika Tow. Tatrz.“ z lat 80-tych. Niektóre tańce spopularyzował I. J. Paderewski w bardzo cennej serji „Tań-



ców tatrzańskich“ w 4-ręcznym układzie fortepianowym. Zbiór Kleczyńskiego przedstawia istotnie wysoką wartość, o czem miałem sposobność przekonać się porównywując melodje tego zbioru z melodjami (temi samemi) w wykonaniu B. Obrochty z Rostoki wzgl. Kościelisk. Kleczyński nie wygładzał i nie „cywilizował“ melodji ludowych góralskich, postępując z nimi daleko delikatniej niż to czynił wielce zasłużony Kolberg z innemi melodjami polskiemi. Ale zbiór ten jest bądź co bądź stosunkowo niebogaty, choć wystarczający do pozytywnego scharakteryzowania właściwości i odrębności melodji śpiewanych lub granych u stóp Tatr.

Jako dowód ludowej twórczości muzycznej jest to zbiór niewystarczający, nie można bowiem na jego podstawie nabrać wyobrażenia o faktycznem bogactwie melodyjnem Podhalan. Czas najwyższy, aby odpowiednie jednostki, t j. stali mieszkańcy conajmniej powiatu nowotarskiego, zajęły się zbieraniem dalszych okazów, gdyż nie można nawet w przybliżeniu określić wielkości i rozmaitości ujemnych wpływów, jakie grożą „pieśni gminnej“. Na szczęście znajduje się na Podhalu uczynna jednostka, która celem studjów nad folklorem gromadzi melodje tatrzańskie. Jest to p. Zborowski, prof. gimnazjum w Nowym Targu. Z góry można powiedzieć, że zbiór ten będzie miał w przeciwieństwie do dotychczasowych polskich trwałą podstawę, ponieważ jest dokonywany z pomocą fonografu. Oczywiście przeniesienie zdjęć fonograficznych na papier nutowy, czyli przepisanie melodji z reprodukującego e aparatu, wymaga fachowego udziału muzyka (nie amatora!), zapoznanego z metodą wzgl. z metodami t. zw. „muzykologji porównawczej“, dzięki której nie zaginą nawet najdrobniejsze szczegóły rytmiki tempa i ozdobników muzycznych właściwych wykonawczej manierze Podhalan.

Zapewne, dzisiejsze warunki zbierania melodji ludowych są nawet na Podhalu bardzo niekorzystne; wiemy o nich dobrze, powtarzać ich niema potrzeby. Ale z drugiej strony nigdy może nie groziło naszej ojczystej muzyce tyle niebezpieczeństw i ujemnych wpływów zewnętrznych, ile ich dziś można napotkać. Zważmy tylko ile narodów i szczepów europejskich i quasi-europejskich, germańskich, słowiańskich, ugro-fińskich, mongolskich przesunęło się przez nasze ziemie! Długo utrzymywane fronty, a zwłaszcza szeroko rozgałęzione etapy, posterunki, załogi i inne plagi wojskowych organizacji, mieszczące w sobie żołnierzy najróżniejszych narodowości (często bardzo muzykalnych, a zwłaszcza ustawicznie śpiewających!)—to klęska dla naszych melodji ludowych. Są okolice, w których już lud nasz śpiewa melodje, usłyszane w wykonaniu jeńców rosyjskich, serbskich, włoskich—tylko teksty polskie dorobiono! Ludowi nie można czynić zarzutów, że przyjmuje te melodje i wchłania w siebie. Są one często tak kusząco piękne i—jeśli pochodzą od plemion słowiańskich—posiadają tak bardzo wielką podatność asymilacyjną, że nie można się dziwić, jeśli na miejscu utworzą współzawodnictwo z naszemi melodjami i owładną muzykalną duszą chłopa, dość zamkniętego wśród gór i lasów, aby nie miał dać upustu swej aktywnej ciekawości wobec rzeczy obcych. Nie zdziwiłbym się, gdybym podczas powrotu z Morskiego Oka usłyszał w okolicy Capowskiego lasu lub Jaszczurówki górala śpiewającego po polsku — melodję włoską (usłyszaną od włoskich jeńców). Istnieją np. pieśni taneczne w Piemoncie z rytmiką nie różniącą się prawie od niektórych tańców polskich. Takie objawy przyswojenia sobie melodji obcych przez lud obcy podczas obecnej wojny stwierdzono już w całej środkowej Europie. Nadto wiemy, że żołnierze-chłopi polskiej narodowości nietylko przebywają na frontach rozmieszczonych w różnych krajach (Tyrol, Prowincja wenecka, Albanja, Serbja, Rumunja, Rosja, Francja) przez mniej więcej długi czas, ale i w niewoli (Francja Anglja, Włochy, Syberja, Kaukaz i t. d.). Zapewne — tęsknota górala osadzonego czy na Korsyce lub Sardynji, czy w Sycylji lub Neapolu każe mu śpiewać piosenki o „zielony Ubocy“, lub o tem, jak Krywań „odpowiadal“ Janickowi, ale wrażliwa jego natura nie będzie bierna wobec pięknych melodji włoskiego lub innego ludu, a najbardziej przyswoi sobie łatwo dające się asymilować — stąd dla naszej pieśni najgroźniejsze —- melodje ruskie i rosyjskie. Ta groźna asymilacja już przed wojną istniała: wszak t. zw. „marsz zbójnicki“ rzekomo pochodzenia „orawskiego“ jest w rytmach i ozdobnikach zupełnie węgierską melodją, podaną przez „granicę“ za pośrednictwem słowackiem. Musimy zwrócić uwagę na to, że melodje ludowe



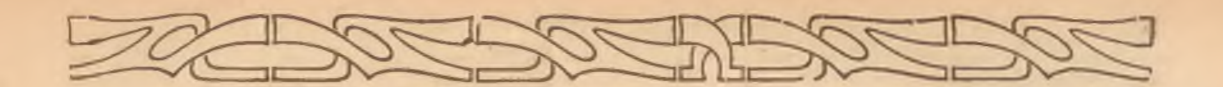
posiadają wielką zdolność wędrowania. Nieraz dziesiątki mil oddzielają od siebie dwie wsi, w których są śpiewane melodje identyczne, nie znane we wsiach położonych w pośredniej przestrzeni. Jest to coś podobnego do zarazy, która dziś ma szczególne warunki rozprzestrzeniania się. Wyobraźmy sobie zatem, z jak wielu stron czyhają na naszą pieśń ludową niebezpieczeństwa, nieraz piękne, nawet urocze, podobne do bujnie rozwiniętych pnączy, a więc pasorzytów osadzających się na staropolskim pniu pieśni ludowej i zabierających jej żywotne soki.

Tego niebezpieczeństwa nie należy nietylko niedoceniać ale i rozumieć na opak. Niewątpliwie przez napływ obcych melodji nie giną, a przynajmniej nie giną szybko, melodje swojskie. To jest zupełnie wykluczone, gdyż rzekomo konserwatywna starsza lub zupełnie stara generacja chłopska stanowi silną przeciwwagę. Ale na tych swojskich melodjach powstaje element niezdrowy. Pod wpływem obcych melodji giną naprzód mniejsze, potem większe charakterystyczne cechy, a więc pewne typowe interwale czyli kroki melodyjne, potem bardziej swoiste rytmy, stare tonacje, charakterystyczne zakończenia i t. d., i t. d. Jeśli np. Obrochta gniewa się na młodszych grajków, że albo zupełnie nie grają „starych nut", albo też grają je „po żydowsku" (t. j. przeinaczają stare melodje) i jeśli ten *honoris causa* konserwator zabytków góralskiej muzyki umie zaledwie kilku wymienić, którzy jeszcze szanują i pamiętają autentyczne brzmienie pieśni Podhala,—to zapytajmy się, jak będzie się przedstawiał muzyczny „stan posiadania" górali za lat kilka, jak się przedstawia nawet już obecnie?! Gdy po ukończonej wojnie wrócą wszyscy do swych wsi, przyniosą z sobą zapewne wiele doświadczeń, ale i — „dary Danaów". Będą mieli sposobność popisywania się znajomością rzeczy, których oby nigdy byli nie poznali! Przed wojną można było szukać nowych „starych nut" poza Zakopanem i jego najbliższą okolicą, zbyt już przesiąknięta lichymi odpadkami „ceperskiej" kultury (?!). Obecnie nie istnieje kątek Podhala, gdzie nie dotarłyby wpływy ujemne. Wszak letnicy już oddawna nie ograniczają się tylko do Zakopanego i Poronina lub Witowa, żołnierzy dostarcza również cały powiat...

Obok tych istnieją jeszcze inne ujemne wpływy. Gdzieniegdzie muzykę karczmy, wykonywaną dawniej przez grajków lokalnych zastąpiły fabrykowane przez obcych automaty muzyczne pod różnymi postaciami. Szlachetny program, obejmujący szumowiny społeczne, t. j. wyjątki z niemiecko-wiedeńskich operetek, popularyzuje wśród chłopów produkty istnego nierządu muzycznego. Zbyt mało krytyczne są to umysły, aby umiały odwrócić się od tego „kulturträgerstwa". Ponieważ to są rzeczy „z miasta", przeto wywierają magiczny wpływ na tych ludzi, nieuświadomionych dostatecznie, aby zrozumieć, że najbrzydsza melodja ludowa jest w swym rodzaju arcydziełem wobec produktu muzycznego paskarstwa. Zdarzyło mi się podczas dożynków słyszeć w pewnej wsi same polki i walce z wiedeńskich operetek. Wystarczy przejść jakikolwiek tom ludowych melodji w wydaniu Kolberga, aby przekonać się, że jedna i ta sama melodja śpiewana we wsiach leżących w pobliżu miasta jest wprawdzie bardziej wygładzona, niż jej prototyp, żyjący w dalekich wsiach, ale też i bardziej bez charakteru. Powodem tego jest ujemny wpływ muzyki słyszanej (zapewne podczas jarmarków) w mieście.

Oczywiście trzyletnia wojskowa służba, trzymająca górala w „interesujących" murach miasta też nie pozostawała bez ujemnych wpływów. O tem wie każdy. Wyobraźmy sobie obecny wpływ militaryzmu, trzymający Podhalanina przez kilka lat zdala od Polski wśród szeregów żołnierzy najróżniejszych szczepów, śpiewających swoje i nieswoje pieśni... Jest niezwykle przyjemnie iść np. przez Buńdówki ku Małej Łące i słyszeć pod polskim Giewontem szlager wiedeński. Mimowoli oglądamy się, czy nie wychyli się z poza wyrębu upiększona rondlem wytwornych kształtów głowa wielkiego myśliwego z pułku Deutschmeistrów... A sierpy i kosy dzwonią obojętnie...

Prof. Kantor bardzo słusznie występuje przeciw rozpowszechniającym się na Podhalu harmonikom ustnym. Zwraca się przeciw temu niemiecko-czeskiemu „ersatzowi", ponieważ nie jest to instrument rodzimy. Ale w tym niepozornym instrumenciku kryje się większe niebezpieczeństwo, niż prof. Kantor przypuszcza. Oto mnóstwo podhalańskich melodji zawiera pewne interwale (zwiększona kwarta, np.



c—fis), których nie znajdujemy w szeregu tonów zawartych w harmonice ustnej. Te interwale są nieraz tak bardzo charakterystyczne, że nie podobna ich opuścić bez narażenia melodji na utratę swoistego charakteru. Wykonując je na harmonice omija się te interwale Zwolna ucho przyzwyczaja się do tego ubóstwa, które równocześnie jest zubożeniem ludowego pierwiastka. Natomiast skrzypce nie mają żadnego ujemnego wpływu. Owszem, te pół- i ćwierć-tony, dające się słyszeć w śpiewie góralskim, zupełnie dobrze dadzą się w grze skrzypcowej uwzględnić. Wszak „złóbcoki“ Sabały były też skrzypcami. Nazywano je „gęślikami“, która to nazwa z odpowiedniemi zmianami jest rozpowszechniona conajmniej od 16-go wieku w całej Słowiańszczyźnie.

Możnaby wymienić jeszcze inne źródła ujemnych wpływów na swoistość melodji ludowych Podhala; dziś wystarczy nam uświadomić sobie konieczność natychmiastowej akcji, zmierzającej ku zebraniu jak największej ilości melodji tatrzańskich. Nie udawajmy się do żadnych instytucji o pomoc, pamiętając słowa jednego z angielskich uczonych: „Jeśli z nas ktoś pragnie, aby jego inicjatywa nie wydała rezultatów, to udaje się o pomoc jakiejkolwiek instytucji“.

Rzecz inna, że tylko silna organizacja prywatnych jednostek może pokonać wielkie trudności. Zbyt mało jeszcze wykształcenia muzycznego posiadają ci, o których możnaby sądzić, że przyniosą pomoc w szlachetnej pracy. Trzeba posiadać wiele doświadczenia, aby umieć zanotować melodję ludową tak, jak ona jest istotnie grana lub śpiewana. Nic łatwiejszego od wykoszlawienia jej, od zniweczenia tego, co w niej jest najbardziej charakterystyczne. Jeśli istnieją ludowe melodje polskie trudne do spisania, to pierwsze między niemi miejsce zajmują melodje Podhala. Opanować je jest o wiele trudniej, niż góralską gwarę.

Innym razem znajdę sposobność rozważenia tych spraw.

MATEUSZ GLIŃSKI.

Szkice z dziejów sztuki kapelmistrzowskiej.

(Ciąg dalszy).

W tym wypadku cierpiała jeszcze miłość własna wielu Francuzów, albowiem w operze włoskiej, która rywalizowała z „Opéra de Paris“ nie stosowano nowych form w sztuce dyrygowania. Ze smutkiem stwierdza Rousseau fakt, że „l'Opera de Paris est le seul théâtre de l'Europe où l'on batte la mesure sans la suivre; partout ailleurs on la suit sans la battre“ [1]). Gorące protesty przeciwko batucie wywołały próby przywrócenia dawnych sposobów dyrygowania. Według świadectw Breneta [2]) w r. 1762 w operze paryskiej na nowo zaprowadzono porządki włoskie. Dyrektora umieszczono przy clavecinie, koncertmistrz powrócił do swej roli pomocnika dyrektora, a pałeczka dyrygenta straciła zupełnie prawo obywatelstwa. Jednakże trwało to, pomimo tryumfu zacofańców muzycznych, niezbyt długo i wyrugowane zostało na zawsze, a batuta, zwyciężywszy stare formy dyrygowania, święciła swój tryumfalny powrót do orkiestry.

Opera włoska, nie posiadająca takiego ożywienia rytmicznego, jak ówczesna muzyka francuska, nie potrzebowała uciekać się do batuty, i tam do ostatnich czasów niepodzielnie panował system podwójnego dyrygowania. Jednakże w razach, gdy zespół się powiększał, batutą posługiwano się i w owych czasach w operze włoskiej. Quantz [3]) opowiada o wykonaniu opery Fuchsa „Constanza e Fortezza“ pod gołem niebem; wskutek znacznej liczby wykonawców, dyrektor opery, znany Caldara, posługiwał się batutą.

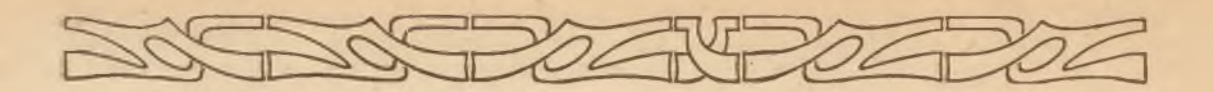
Niemiecka literatura operowa owego czasu była bardzo nieznaczna: w repertuarach niemieckich teatrów eperowych przez długi czas przeważały opery włoskie,

---

[1]) J. J. Rousseau o. c. art. „Orchestre“. Por. A. Goudar o. c. str. 119 „Ces coups redoublés de l'homme au baton placé devant l'orchestre étourdissent le spectateur sans le mettre en mesure.“

[2]) P. Brenet. Les concerts en France. 1909, str. 272.

[3]) Quantz. Autobiographie, str. 217.



a w pierwszych próbach samodzielnej twórczości—„Singspiel'ach“ XVII w. nie znajdujemy trudności rytmicznycn francuskiego stylu operowego. Dlatego też w operze niemieckiej długo panowały stare sposoby dyrygowania. Nawet znaczne postępy literatury operowej pod wływem Kaiser'a, który do muzyki operowej włoskiej wprowadził dużo samorodnych pierwiastków narodowych, wzbogacając w ten sposób stronę techniczną sztuki muzycznej, nawet ta ważna w dziejach muzyki epoka opery hamburskiej nie wniosła nic nowego do form sztuki dyrygowania, panujących w praktyce operowej owego czasu.

W operze hamburskiej, która była wówczas widownią zdobyczy w dziedzinie niemieckiego stylu operowego, dyrygowano przy clavecinie i system ten uznawano za zupełnie wystarczający nawet bez specjalnego rozszerzania zakresu kompetencji artystycznej koncertmistrza. Tak dyrygował Mattheson, ideolog muzyczny swego czasu; słynne starcie jego z Haendlem wywołane było tem zajściem, że Haendel, który zastępował Matthesona w charakterze clavecinisty, podczas gdy ten występował w sztuce jako śpiewak, razu pewnego (podczas wykonania opery „Cleopatra“ nie chciał ustąpić miejsca przy clavecinie Matthesonowi, gdy ten wrócił do orkiestry po odśpiewaniu swej arji na scenie. Mattheson słyszał, oczywiście o reformach wprowadzonych przez Lully'ego w operze paryskiej; jednak, pomimo że okazywał wielkie zainteresowanie dla wszelkich zagadnień z dziedziny muzyki spółczesnej nie przykładał wielkiej wagi do nowych prądów w praktyce dyrygenckiej i w swej obszernej rozprawie o sztuce dyrygowąnia tylko przelotnie protestuje przeciwko inowacjom, wprowadzanym przez niektórych kapelmistrzów przy dyrygowaniu orkiestrą [1]).

Przejscie do dzisiejszego systemu kapelmistrzowskiego odbywało się w Niemczech stopniowo, przez dłuższy przeciąg czasu i ujawniło się na praktyce w całym szeregu modyfikacji, wprowadzanych do systemu podwójnej dyrekcji.

W niemieckiej orkiestrze symfonicznej przyjął się z wielką łatwością przeniesiony z orkiestry operowej system podwójnej dyrekcji. A tymczasem homofoniczny styl muzyki instrumentalnej zaczął pod koniec XVII wieku zamieniać się na styl polifoniczny, daleki rytmicznie od jednostajnej budowy Gruppentaktu, pozbawiony akcentów obowiązujących na mocnych częściach taktu, obfitujący w kontrasty rytmiczne, synkopy. Koncerty brandenburskie Bacha, wielkie koncerty Haendla wymagały nowych sposobów wykonania, albowiem dawne środki były niedostateczne wobec większego skomplikowania stylu symfonicznego. Z wyjątkiem trzech lepszych orkiestr niemieckich, w których technika wykonawcza stała na wysokim poziomie, pozostałe orkiestry z wysiłkiem i byłejak przezwyciężały trudności nowych utworów instrumentalnych. Według słów Matthesona, gra orkiestrowa za jego czasów była w większości wypadków „Musikanten-Charlatanerie“ [2]).

Beethoven pisał po pewnym koncercie, który był prowadzony podług systemu podwójnej dyrekcji, że „Kapellmeister und Direktor förmlich Schiffbruch litten: der Kapellmeister, statt vorzuschlagen (?) schlägt hinten nach, und dann komt erst der Direktor [3]).

(D. c. n.)

Życie muzyczne w Łodzi.

Przed wojną życie muzyczne słabo rozwijało się w Łodzi. Były wprawdzie od czasu do czasu koncerty wielkich mistrzów tonu. ale koncerty te urządzane były dorywczo, bynajmniej nie systematycznie, to też nic dziwnego, że ruch muzyczny w Łodzi nie obejmował całokształtu.

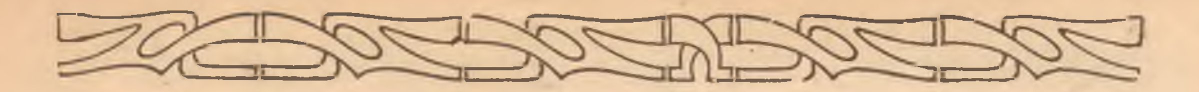
Miasto miljonerów nie mogło zdobyć się na posiadanie własnej orkiestry symfonicznej. O ile ówczesny gród bawełniarzy stanowił potężne środowisko dla handlu i przemysłu, o tyle dalekim był od skoncentrowania w sobie życia artystycznego. Muzyka niestety nie znajdowała poparcia śród wielkich potentatów przemysłowych,

---

1) Vollkommener Capellmeister III, XXVI, § 16. W dziele swem „Exempl. Organistenprobe“ Mattheson równie krytycznie zapatruje się i na system podwójnego dyrygowania, będąc widocznie zwolennikiem starego clavecinowego systemu.

2) Exempl. Organistenprobe I. Str. 85 § 4.

3) Beethovens sämmtliche Briefe ediert von G. Kastner.



którzy woleli raczej budować jeden gmach fabryczny za drugim, aniżeli składać daninę na ołtarzu Sztuki.

Dopiero wojna światowa, która w każdej dziedzinie życia ludzkiego spowodowała przełom, i tutaj dokonała nielada zmiany. Już w drugim roku wojny, zawdzięczając silnym zabiegom nielicznej garstce osób, prawdziwie miłujących muzykę, powstała orkiestra symfoniczna.

W tym samym prawie czasie rozpoczęła żywą działalność w Łodzi pierwsza wówczas w Polsce Dyrekcja Koncertów Alfreda Straucha, która, niezależnie od koncertów Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej, urządzała początkowo koncerty wielkich solistów, jak Rosenthala, Hubermana, Burmestra, Backhausa, Jadlowkera, Landowskiej i in., a po pierwszym roku swej nader owocnej działalności połączyła się z Łódzką Orkiestrą Symfoniczną, organizując wspólnie wszystkie koncerty, a zarazem koncentrując w jednych rękach cały ruch muzyczny Łodzi.

Od tej chwili życie muzyczne zaczyna się coraz bardziej rozwijać i dziś śmiało rzec można, że Łódź pod względem artystycznym nie ustępuje Warszawie i innym miastom europejskim. Łódzka orkiestra symfoniczna, kierowana sprawną ręką dyr. Bronisława Szulca, czyni z każdym rokiem większe postępy i wznosi się ku szczytom prawdziwej sztuki. Nie bacząc na trudne warunki materjalne, z jakiemi walczyć muszą muzycy łódzcy w tych czasach przełomowych,—orkiestra symfoniczna nietylko utrzymała się przy życiu, ale stale powiększa się, tworząc zespół orkiestrowy, dochodzący do 70-u, a niekiedy do 80-u osób.

Nad wyraz interesująco przedstawia się sprawozdanie Dyrekcji koncertów Alfreda Straucha za ostatni rok jej działalności. Trzeba przyznać, że był to rok dla organizacji muzycznych wyjątkowo ciężki, gdyż z powodu nagłych zmian na horyzoncie politycznym i trudności komunikacyjnych zaangażowani artyści nie mogli przybyć z zagranicy. Cały sezon obfitował prawie wyłącznie w siły krajowe, a pomimo to wypadł ponad wszelkie oczekiwania.

Odbyło się ogółem 30 koncertów symfonicznych i 28 koncertów popołudniowych. Koncerty odbywały się systematycznie w odstępach tygodniowych: co poniedziałek i niedzielę po południu i cieszyły się znaczną frekwencją publiczności. Koncerty te stanowiły niewątpliwie bodaj jedyną prawdziwą rozrywkę duchową dla wszystkich tych łodzian, którzy poza szarzyzną codziennego życia szukali podniosłych wrażeń artystycznych. Dyrekcja koncertów Alfreda Straucha pomimo braku artystów zagranicznych, dołożyła wszelkich starań, aby w ramach możliwości urozmaicić sezon koncertowy i w zupełności jej się to udało.

Z pośród solistów którzy wystąpili w ubiegłym sezonie na koncertach symfonicznych śpiew reprezentowali: Ignacy Dygas, St. Gruszczyński, Margot-Kaftalówna, Marja Mokrzycka, Ada Sari, Berta Crawford, Marja Lewicka-Polińska i Adam Dobosz; fortepian: Józef Śliwiński, Egon Petri, Henryk Melcer, Seweryn Eisenberger, Józef Schwarz, Józef Smidowicz, Zbigniew Drzewiecki i Jul. Wertheim; skrzypce: Irena Dubiska, Jan Wolanek, Józef Oziminski i Henryk Czapliński; wiolonczelę: Eli Kochański. Prócz stałego kapelmistrza dyr. Bronisława Szulca, dyrygowali orkiestrą: Zdzisław Birnbaum, Emil Młynarski, Józef Śliwiński i Adam Dołżycki. Akompaniament fortepianowy spoczywał w rękach dyr. Teodora Rydera.

Pięć koncertów symfonicznych pod dyrekcją Emila Młynarskiego były istotnie świętem artystycznem dla Łodzi i pozostawiły po sobie głębokie i niezatarte wrażenie.

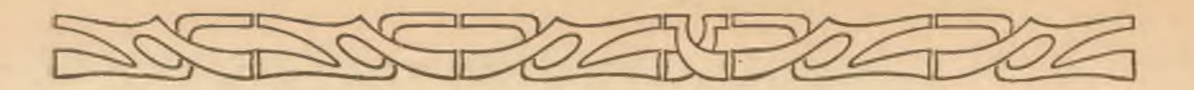
Z utworów symfonicznych, prócz symfonij Beethovena i Czajkowskiego, wystawione były w ubiegłym sezonie: C. Francka—symfonja D-moll, Brahmsa—№ 2 i 4, Mozarta—Es-dur, Berlioza—„Fantastyczna“, Skriabina—№ 2, Rimskija-Korsakowa — „Szeherezada“, Schuberta — „Niedokończona“, Schumana — D-moll, Mahlera — I-a, Straussa—„Don Juan“, Wertheima — „Ballada symfoniczna“, oraz symfonje Rachmaninowa i Sibeliusa.

Z utworów niegranych w Łodzi wykonane zostały w ostatnim sezonie: Edwarda Elgara „Polonia“, Fitelberga „Pieśń o sokole“, Brahmsa „Tragiczna uwertura“, Straussa „Śmierć i Wyzwolenie“, Haendla „Concerto grosso“, J. Mendellssohna „Ananke“ i Smetany „Vltava“.

Obok utworów wielkich mistrzów grane były dzieła polskich kompozytorów: Chopina, Moniuszki, Noskowskiego, Wieniawskiego, Paderewskiego i Karłowicza.

Specjalne uznanie śród publiczności zjednały sobie koncerty symfoniczne o jednolitym charakterze, jak wieczory Beethovena, Brahmsa i Schumana.

Ostatni koncert, który się odbył d. 5 maja, poświęcony był twórczości St. Moniuszki, jako w 100-ą rocznicę jego urodzin.



Z udziałem chórów Tow. śpiew. „Hazomir“ wystawione były w ub. sezonie: Liszta symfonja „Faust“ (z Dygasem), Haydna oratorjum „Cztery pory roku“, (soliści: Stella Birnbaum, Ben. Remy, Tad. Rolicz-Sarna), oraz oratorjum „Stworzenie świata“, (soliści: Lewicka-Polińska, Adam Dobosz i Tad. Wierzbicki), a także Beethovena 9-ta symfonja, która zdobyła w Łodzi największe powodzenie, gdyż wystawiona była trzykrotnie, zapełniając za każdym razem po brzegi salę koncertową 9-a Beethovena prowadzona była pod dyrekcją Bronisława Szulca i Zdzisława Birnbauma.

W niedzielnych koncertach popołudniowych brali udział: fortepian — Al. Tancman, Regina Kaczorówna, Irena Kolbińska, Wanda Türkówna, Teofila Finkelsteinówna, Egon Petri, Karol Szreter, Miecz. Müntz, Wiktor Łabuński; spiew: Comte-Wilgocka, Stella Birnbaum, Jastrzębska-Tauber, Reich-Rozenblattowa, Ryderowa i dr. Prybulski; skrzypce—Lili Hakowska, Adas Frydman, St. Frenkiel, Jan Wolanek, Miecz. Fliederbaum, Henryk Czapliński i Ludwik Holcman; wiolonczela—Bernard Nudelman.

Koncerty popołudniowe połączone były przeważnie z pogadankami literackiemi, a jako prelegenci wystąpili: Cezary Jellenta, Leo Belmont, prof. Zygmunt Bytkowski, inż. Henryk Goldberg i Bolesław Busiakiewicz. Koncerty popołudniowe, obejmując całokształt twórczości wielkich kompozytorów, stały się niewątpliwie ważnym czynnikiem w krzewieniu kultury muzycznej śród najszerszych warstw społecznych. Były też koncerty poświęcone wyłącznie twórczości Griega, Saint-Saensa, Mendelssohna, Paderewskiego. Odbył się cały cykl symfonji beethovenowskich, zakończony w d. 6 maja 9-tą symfonją.

Z koncertów popołudniowych najwyższym zainteresowaniem cieszyły się „beethovenowskie“, poprzedzane od I-ej do 9-ej symfonji prelekcjami literackiemi inż. Henryka Goldberga (członka Zarządu Łódzkiej Orkiestry Symfonicznej), bezinteresownego i niestrudzonego pracownika na niwie krzewienia kultury muzycznej, którego owocna działalność niewątpliwie zapisze się w dziejach rozwoju muzyki w Łodzi.

Prócz koncertów Dyrekcja Alfreda Straucha zorganizowała w Łodzi w ub. sezonie wieczory tańców klasycznych i charakterystycznych, które wypełniły Halina Szmolcówna i Rita Sacchetto.

Jak widać z powyższego sprawozdania, publiczność łódzka nie mogła użalać się na brak atrakcji artystycznych. To też nic dziwnego, że koncerty benefisowe dyr. Br. Szulca i Orkiestry Symfonicznej stanowiły istną manifestację tłumnie zebranej i rozentuzjazmowanej publiczności, jako dowód wdzięczności za tyle podniosłych wrażeń, przeżytych w ciągu ubiegłego sezonu.

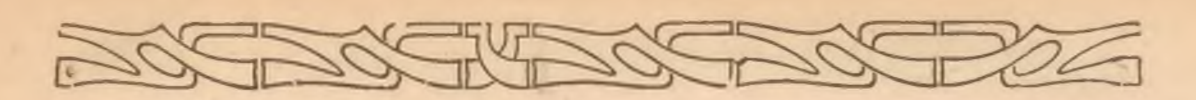
Popisy szkół muzycznych.

§ Dn. 22 czerwca przy zapełnionej sali Filharmonji odbył się popis uczennic i uczniów Konserwatorjum Warszawskiego. Najwięcej zainteresowania wzbudził bezsprzecznie pan Chrapowicki (klasa kompozycji prof. Statkowskiego), częścią swej symfonji fis-mol. Utwór ten doskonale instrumentowany i harmonizowany posiada cechy najważniejsze dla kompozycji wogóle: jest jednolity w charakterze, ma dużo nastroju i poezji i pomimo nieuniknionych u młodego muzyka wpływów obcych zaciekawia dużą dozą indywidualności i oryginalnych pomysłów. Dowiódł swoją symfonją p. Chrapowicki krytyce warszawskiej, że posiada w wysokiej mierze kulturę muzyczną, której mu parę lat temu odmówiono jako pianiście, gdyż grał wszystkiemi nerwami i całym polotem rwącego się do czynu artysty.

Życzyć możemy p. Chrapowickiemu dalszego również pomyślnego rozwoju i jako kompozytorowi i jako pianiście. Drugi uczeń klasy prof. Statkowskiego, p. Nawrocki, grał swoje Preludjum i pierwszą część sonaty, utwory zupełnie poprawne pod względem formy, lecz niezbyt oryginalne i pokrywające chwilami brak głębszej inwencji dość tanimi efektami technicznymi.

Z klas fortepianowych pierwsze miejsce należy się klasie prof. Melcera. P. Mandelbrodówna w koncercie Liszta wykazała wszystkie zalety cechujące młodą, wyzwalającą się już artystkę—a więc ładny ton, solidną i dużą technikę, muzykalność i opanowanie siebie. Koncert Liszta wykraczał już poza ramy szkolnego popisu. P. Szmittówna jest jeszcze bardziej uczennicą—lecz daje doskonałe świadectwo swemu mistrzowi.

Z klasy prof. Jaczynowskiej bardzo muzykalnie i ładnie frazowała niewdzięczną z estrady Humoreskę Schumanna — p. Dorabialska, p. Truszkowska wykazała w koncercie Saint-Saëns'a ładną technikę i sporo wirtuozowskiego zacięcia. Prof. Drzewiecki przedstawił dwie uczennice; p. Kantorska grała warjacje Brahmsa na



temat Haendla, p. Kerntopfówna—Scherzo h-mol Chopina. Obie te panie wykazały duży zasób muzykalności, środków technicznych, oraz ciekawe szczegóły w frazowaniu znane nam z interpretacji p. Drzewieckiego. Odczuwało się jednakże, że obydwa te potężne dzieła wymagają bardziej skończonych odtwórców, jak pod względem artystycznym, tak i wirtuozowskim Szczególniej Scherzo Chopina raziło brakiem temperamentu i polotu. Bardzo ciekawie przedstawiła się klasa prof. Heintzego Najlepiej wypadł śpiew p. Orłowskiej; bardzo ładnie głosowo i pod względem frazowania zaśpiewane były pieśni Maszyńskiego i Schuberta; trochę za blado wypadł Brahms, któremu brak było siły wyrazu. Zupełnie szczęśliwie przeszedł trudny duet z Aidy w wykonaniu pań Budziszewskiej i Perensonówny. P. Budziszewskiej radzilibyśmy jednak większe opanowanie wybuchowego chwilami temperamentu, który powoduje zbyt jaskrawe akcenty i psuje ogólne wrażenie ładnego głosu. P. Perensonówna, oprócz duetu, śpiewała kilka pieśni, między innemi „Łabędzia“ Griega — artystycznie frazowanego na bardzo subtelnem pianie.

Klasy smyczkowe reprezentowali p. Messing, uczeń prof. Cinka i p. Czarnecki, uczeń prof. Barcewicza. Ogólne wrażenie wynieśliśmy dodatnie, z jednym zastrzeżeniem, że trochę za trudne utwory wybierane są na popisy i że niektórzy wychowańcy przedstawiliby się w korzystniejszem świetle, a oddziaływanie konserwatorjum—jako najpoważniejszej uczelni muzycznej u nas—na zebraną na popisie publiczność byłoby bardziej pedagogiczne w szerszem znaczeniu tego słowa, gdyby zamiast utworów grywanych po kilka razy w sezonie przez najwybitniejszych wirtuozów przedstawiano utwory łatwiejsze, a muzycznie równie wartościowe i ciekawe; wymienimy, jako przykład, chociażby niektóre koncerty Mozarta, warjacje Brahmsa na temat Schumanna i wiele innych.

§ O tydzień wcześniej w tej samej sali urządził popis uczennic swej szkoły prof. Urstein, znany od szeregu lat u nas jako świetny akompanjator i wytrawny pedagog.

Prof. Urstein ma swój indywidualny kierunek w pedagogice, kładąc duży nacisk na wyrobienie równej, solidnej techniki palcowej i na możliwe wczucie się uczennic w polifoniczną stronę kompozycji. Na popisie zademonstrował tłumnie zebranej publiczności rezultaty swej pracy, których mu można szczerze powinszować.

Z siedmiu przedstawionych uczennic wszystkie odznaczają się bardzo równą techniką, dużym, miękkim i ładnym tonem, a nadewszystko bajecznem opanowaniem siebie i wykonywanego utworu.

P. p. Mierzejewska, Bachówna i Herzberżanka przedstawiły nam się jako bardzo solidne uczennice. P. Szmulerówna zwróciła uwagę niezwykłą łatwością techniczną i muzykalnością. P. p. Korzeniowska i Dobrowolska wykazały wszystkie zalety dobrej szkoły plus wrodzoną muzykalność i przebijającą się już duszę wrażliwą na piękno. P. Kawanówna godnie zakończyła popis wykonaniem koncertu włoskiego Bacha i Fantazji Polskiej Chopina wykazując zupełne opanowanie artystyczne.

W. L.

KRONIKA.

Z Konserwatorjum Muzycznego w Warszawie. W I półroczu ubiegłego roku szkolnego 1918 19 uczęszczało osób 553. W II półroczu liczba uczniów zmniejszyła się do 358 (zaważyło tu wstępowanie młodzieży męzkiej do armji czynnej). Z ogólnej liczby do klas fortepianowych uczęszczało osób 231, reszta stanowiła inne klasy.

Dyplomy otrzymały: Kantorska Leontyna i Januszewska Marja. Świadectwa nauczycielskie: Mazurek Wanda, Kryształ Marja, Grzybowska Janina, Nowicka Jadwiga, Zabłocka Janina, Ajzelsztark Salomea, Nudelholtz Gustawa, Lewak Julja i Winkler Bronisława. Świadectwo kapelmistrzowskie: Czerotowicz Jan.

Konkurs im. Paderewskiego. Na konkursie im. Paderewskiego, zorganizowanym przez Tow. muz. w Lublinie dla pjanistów polskich główną nagrodę (5000 kor.), przeznaczoną przez Ministerstwo Sztuki i Kultury zdobył pan Zbigniew Dymmek z Warszawy, nagrodę im. Lublina (3000 kor.) przyznano p. Familier-Hepnerowej (Warszawa), nagrodę jubileuszową Tow. muz. w Lublinie (2000 kor.) otrzymał p. Wiktor Łabuński (Warszawa). Pp. Lisickiej ze Lwowa i Szlezyngierównie z Warszawy przyznano dypl. uznania. Do konkursu zapisało się 21 kand., a stawiło się 14 osób. Sąd konkursowy stanowili pp.: Jaczynowska, Fr. Brzeziński, Konopasek, Melcer, Szopski—z Warszawy; Czop-Umlaufowa, Jachimecki, Lipski, Przeorski — z Krakowa; Niewiadomski i Sołtysowa ze Lwowa, Skrzydlewski z Poznania i Miketta z Lublina.

„Pracownik muzyczny“. Pod takim tytułem ukazało się w Warszawie nowe czasopismo, wydawane przez Warszawski Związek muzyków. Na całość pierwszego zeszytu, oprócz słowa wstępnego, składają się artykuły: p. R. Adamskiego p. t. „Los muzyka naszego podczas okupacji niemieckiej“, „O pośrednictwie pracy“, „Przeciw protekcji“ i in.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54 — Telefon 266-07.